

Michael Nungesser

Mexikanische Kunst seit der Revolution

Ir a lo nuestro, observarlo.
¡He aquí la salvación!
Saturnino Herrán (1887-1918)

1. Einbruch der sozialen Realität in die Kunst

Die Kunst in Lateinamerika wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts als Folge staatlicher Unabhängigkeit eigenständig und leistete im 20. Jahrhundert einen der Entwicklung in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika gleichberechtigt zur Seite stehenden Beitrag. Trotz verwandtschaftlicher Bande unterschied sich der Prozess in den Ländern südlich des Rio Grande von den globalen Kunstzentren und wies auch in sich selbst zeitliche Verschiebungen auf, was sowohl der ökonomisch und politischen Differenzen, als auch der geringen kulturellen Vernetzung der lateinamerikanischen Länder untereinander geschuldet ist. Es war die so genannte Mexikanische Renaissance, Frucht und Folge der Mexikanischen Revolution von 1910, die nicht nur die Voraussetzungen für eine moderne Kunst im Lande selbst schuf, sondern auch innerhalb Lateinamerikas neue Maßstäbe setzte und bis heute Mexiko ins Zentrum der kunsthistorischen Wahrnehmung rückte.

Auch wenn Länder wie Argentinien, Brasilien, Chile, Kolumbien oder Kuba inzwischen zu bedeutenden Kunstzentren geworden sind, bildete die aus der Revolution hervorgehende Kunst – vor allem die Wandmalereibewegung und die Graphikerkollektive – das Herzstück der lateinamerikanischen Kunst in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts und für Mexiko selbst die Basis einer reichhaltigen und fruchtbaren Weiterentwicklung. Die moderne Kunst Mexikos setzte also nach der Revolution – in den zwanziger Jahren – ein und nicht mit Beginn des neuen Jahrhunderts. Sie wurde entscheidend durch die einschneidenden sozialen und politischen Veränderungen nach 1910 genährt, die das Land aus seinem neokolonialen Status der Diktatur von Porfirio Díaz entließen. Dies geschah genau hundert Jahre nach dem ersten wichtigen Einschnitt in die kulturelle Situation des Landes, dem Beginn der Unabhängigkeitsbewegung im Jahre 1810, die schließlich 1821 zur Loslösung von Spanien geführt hatte.

Die künstlerische Orientierung der Mexikaner erfolgte im Laufe des 19. Jahrhunderts weiterhin durch das Studium in Europa (Barcelona, Rom, Paris, Madrid) und/oder an der 1785 gegründeten und 1847 reorganisierten Kunstakademie San Carlos in Mexiko-Stadt, an der vor allem spanische Lehrer tätig waren wie der einflussreiche, von den Deutschrömern geprägte katalanische Maler Pelegrín Clavé (1810-1880). Ihm gegenüber stand der Mexikaner Juan Cordero (1824-1884), der schon realistischere Elemente in die Malerei einbrachte und das erste (zerstörte) Wandbild mit einem weltlichen Thema in Mexiko schuf. Große Bedeutung besaßen daneben die romantisch geprägten, durchs Land reisenden Maler wie der Italiener Claudio Linati, der Franzose Federico Waldeck, der Engländer Daniel Thomas Eger-ton und der Deutsche Johann Moritz Rugendas, die in Gemälden und teils kolorierten Graphiken Landschaft, Natur, Menschen, Sitten und Gebräuche darstellten und in Mappenwerken und Büchern verbreiteten. Das Land selbst wurde somit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – aus der Sicht ausländischer Beobachter – zum Gegenstand der Kunst.

Autochthone Themen fanden auch in der mexikanischen akademischen Kunst, besonders der Historienmalerei, Eingang – gesehen mit den Augen der klassisch-europäischen Tradition. Es entstanden Gemälde wie “Die Entdeckung des Pulque” von José Obregón, “Der Senat von Tlaxcala” von Rodrigo Gutiérrez, “Die Amazone der Anden” von Felipe Gutiérrez (eine der seltenen Aktdarstellungen), “Pater Bartolomé de las Casas” von Félix Parra, “Die Gründung von Tenochtitlan” und “Die Folter des Cuauhtémoc” von Leandro Izaguirre. Für die Skulptur wären “Tlahuicole” von Manuel Vilar und das Denkmal für Cuauhtémoc mit der Statue von Miguel Noreña und einem Relieffries von Gabriel Guerra zu nennen. Erst in der Landschaftsmalerei fand man wirklich zu sich selbst. Sie erreichte mit José María Velasco (1840-1912) und seinen Panoramen des Tales von Mexiko einen Höhepunkt und richtete die Wahrnehmung auf die grandiose Erscheinung der mexikanischen Natur.

Einen wichtigen Beitrag zur ästhetischen Selbstfindung leistete auch die akademisch ungebundene, meist lokal wirkende Kunst. Zu ihr zählen die Porträts von Hermenegildo Bustos oder José María Estrada und die Stilleben von José Agustín Arrieta. Auch die Graphik, die als Illustration und Karikatur Alltag und Politik oft näher steht als andere Gattungen, spielte eine bedeutende Rolle als Vorläufer einer kritischen und populären Kunst nach 1920. Von Gabriel Vicente Gahona spannt sich der Bogen über Manuel Mánilla bis zu José Guadalupe Posada (1852-1913), der eines der originellsten

Werke in der mexikanischen Kunst hinterlassen hat – unerschöpfliche Inspirationsquelle für nachfolgende Künstlergenerationen. Er begann mit Lithographie und Holzstich, bevor er sich auf Metallschnitt und Zinkätzung verlegte, die der schnellen und massenhaften Verbreitung dienlicher waren. Als Angestellter des Verlegers Antonio Vanegas Arroyo schuf er Heiligenbildchen, Etiketten, Spielkarten und Kalenderblätter. Er verstand sich als Gebrauchsgraphiker, der in kritisch-satirischen, zugleich unterhaltsamen Bildern in Zeitungen oder auf Flugblättern Katastrophen, Verbrechen, Skandale, Wunder und Liebesgeschichten sowie das soziale und politische Geschehen des Landes in seinen Eigenheiten kommentierte – die Anfänge der Revolution eingeschlossen. In den von Manilla übernommenen und durch ihn populär gewordenen *calaveras* lässt er alle Mitglieder der Gesellschaft als Totengerippe auftreten und gibt ihre Taten im Widerschein des Jenseits der Lächerlichkeit preis (Abb. 1).



Abb. 1: José Guadalupe Posada, *Calavera de las artes*, um 1910, Metallschnitt.

Vor der Revolution lebte man – wie Luis Cardoza y Aragón schrieb – mit dem Rücken zu Mexiko, orientierte sich vor allem am Ausland. Die mexikanische Gründerzeit, das *Fin de siècle* des Porfiriats, zeichnete sich durch äußeren Pomp und rückwärtsgewandten Akademismus aus, der bei den Unabhängigkeitsfeiern von 1910 in der offiziellen, Spanien gewidmeten Kunst-

ausstellung zum Ausdruck kam. Doch die mexikanischen Künstler hatten schon begonnen, sich von den offiziellen ästhetischen Mustern zu lösen. Neben Genremalern wie Manuel Ocaranza, Antonio Fabrés und Germán Gedovius bestimmten der die führende Avantgardezeitschrift *Revista Moderna* illustrierende Symbolist Julio Ruelas (1870-1907) und der Impressionist Joaquín Clausell (1866-1935) die Kunst am Vorabend der Revolution. In Opposition zum herrschenden Kunstklima stand auch der Maler Gerardo Murillo (1875-1964), genannt Dr. Atl, der um die Jahrhundertwende in Europa studiert hatte und sich in Mexiko für eine in der Tradition der Renaissance stehende öffentliche Wandmalerei einsetzte. Er gründete 1910 das *Centro Artístico*, organisierte im Rahmen der Unabhängigkeitsfeiern eine Ausstellung mexikanischer Künstler und erhielt erste Aufträge für Wandmalereien, deren Realisierung durch den Ausbruch der Revolution verhindert wurden.

Während der zehnjährigen militärischen Auseinandersetzungen war das künstlerische Leben in Mexiko weitgehend paralysiert. Nur wenige Künstler stellten in Mexiko die Kämpfe der Revolution direkt dar, darunter José Clemente Orozco, der als Karikaturist hervortrat, und Francisco Goitia (1882-1960), ein einzelgängerischer Realist, der auch später das Thema wieder aufgriff und eindrucksvolle Bildnisse von Indios schuf. 1911 traten die Kunststudenten der *Academia de San Carlos* in einen mehrmonatigen Streik. Der neue Direktor, der Maler Alfredo Ramos Martínez (1875-1946), organisierte 1913 in Santa Anita die erste, am Impressionismus orientierte Freilichtmalschule Mexikos, die aber nach kurzer Zeit vom regierenden General Huerta geschlossen wurde (die Regierungen ab Mitte der zwanziger Jahre nahmen das Konzept wieder auf). Einen bedeutenden Beitrag zu einer nationalen, öffentlichen Kunst leistete damals Saturnino Herrán (1887-1918), der ab 1914 für das im Bau befindliche Nationaltheater (später Palacio de Bellas Artes) den (nicht ausgeführten) Wandbildfries "Unsere Götter" entwarf, in dem religiöser Synkretismus eine originelle Verbildlichung fand: der gekreuzigte Christus, eingebunden in die Quetzalcóatl-Statue. Mehrere der Begründer der mexikanischen Moderne wie David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard, Francisco Goitia, Roberto Montenegro und Diego Rivera hielten sich während der Revolutionszeit mit Stipendien in Europa auf, wo sie mit der Avantgarde in Berührung kamen.

2. *Muralismo* – Malerei erobert die Wände

Der Erziehungsminister des Landes ab 1920 unter der Regierung von General Álvaro Obregón, José Vasconcelos, setzte sich mit allen Kräften für eine Wiederbelebung der Kultur unter Einbeziehung junger Künstler ein, die einer Wiederentdeckung der eigenen Traditionen und einer Verherrlichung des *mestizo* und der *raza cósmica* entsprach. Die Kenntnis von präkolumbianischer, Kolonial- und Volkskunst durch Buchpublikationen wurde ebenso intensiv angeregt, wie man versuchte, breite bildnerische Erziehung zu leisten, zum Beispiel mit der von Best Maugard entwickelten, Motive prähispanischer Kunst aufgreifenden Zeichenmethode aus Strichen und Punkten, die unter Vasconcelos zum allgemeinen schulischen Kanon zählten. Die Künstler, oft radikaler gesinnt als ihre Auftraggeber, organisierten sich 1922 bis 1926 in der “Gewerkschaft der revolutionären Maler, Bildhauer, Graphiker und technischen Arbeiter”, die 1924 die mit Graphiken und Fotos illustrierte Zeitung *El Machete* herausgab, die wie ein transportables Wandbild genutzt wurde.

Einige Künstler traten der (politisch aber kaum bedeutenden) Kommunistischen Partei Mexikos bei, die *El Machete* als ihr Zentralorgan übernahm. Die Künstlergewerkschaft veröffentlichte 1923 eine an die meist aus Indios und Mestizen bestehende Arbeiter- und Bauernschaft gerichtete Erklärung, verfasst von Siqueiros, in dem die “Kunst des mexikanischen Volkes” gepriesen und die Orientierung der Künstler an den Interessen der Massen gefordert wurde:

Deshalb ist es unser grundsätzliches ästhetisches Ziel, die künstlerischen Ausdrucksformen zu sozialisieren im Hinblick auf das völlige Verschwinden des bürgerlichen Individualismus. Wir lehnen die sogenannte Staffeleimalerei und die gesamte Kunst der ultra-intellektuellen Zirkel ab und loben die Ausdrucksweise der Monumentalkunst, weil sie öffentlicher Besitz und der Öffentlichkeit nützlich ist.¹

Die in den zwanziger Jahren aktive Wandmalereibewegung, die zur Neuentdeckung der Freskotechnik führte, umfasst unterschiedlichste, vom jeweiligen Künstler und der politisch-kulturellen Lage geprägte Tendenzen. Sie basiert auf der frühen italienischen Renaissancemalerei, verarbeitet aber auch Elemente aus Jugendstil, Symbolismus und Kubismus, Futurismus, Neue Sachlichkeit und Verismus; inhaltlich bezieht sie sich auf menschheitsgeschichtliche Themen ebenso wie auf mexikanische Historie oder die

¹ Zitiert nach Münzberg/Nungesser (1984: 14f.).

Forderungen der Revolution, wobei sie häufig an die weit verbreiteten ikonographischen religiösen Muster des Katholizismus anknüpft und sie umdeutet. Ort der Wandbilder sind meist Innenhöfe ehemaliger Kirchen und Klöster, die als Bildungsstätten dienen und im historischen Zentrum der Hauptstadt liegen. Als erste malten Roberto Montenegro (1887-1968) den "Baum des Lebens" (oder: Wissenschaft) in der ehemaligen Kirche San Pedro y San Pablo und Diego Rivera (1886-1957) "Die Schöpfung" im Amphitheater Bolívar der *Escuela Nacional Preparatoria*. Beide Bilder, in Tempera bzw. Enkaustik gemalt, stehen noch ganz im Banne eines allgemeinen humanistischen Erziehungsauftrages auf der Suche nach den Wurzeln der mexikanischen Kultur.

Die *Escuela Nacional Preparatoria* wurde schließlich zum ästhetischen Experimentierfeld, wo neben Rivera auch David Alfaro Siqueiros (1896-1974) und José Clemente Orozco (1883-1949), die später zu den drei Großen des *muralismo* werden, ihre ersten Wandbilder malten. Während Siqueiros, absorbiert durch politische Tätigkeit, nur wenige Figurenallegorien darstellte, malte Orozco einen umfänglichen Bilderzyklus, der von der Begründung des mexikanischen Volkes in der Verbindung von Hernán Cortez und Malinche bis hin zu Themen der Revolution wie "Streik", "Schützengraben" oder "Revolutionäre Dreieinigkeit" (Arbeiter, Bauer, Soldat) reicht. Mit Bildern wie "Bankett der Reichen", "Das Jüngste Gericht", "Müllhaufen der Geschichte" oder "Die falschen Führer" begründet Orozco seinen aus der Karikatur abgeleiteten satirisch-expressiven Malstil, der Pathos und Skepsis eng miteinander verbindet. Im selben Gebäude malten auf jeweils gegenüber liegenden Wänden der aus Frankreich stammende Jean Charlot die "Eroberung von Tenochtitlan" und Fernando Leal "Das Fest des Herrn von Chalma", Ramón Alva de la Canal die "Landung des Kreuzes" und Fermín Revueltas das "Fest der Jungfrau von Guadalupe".

Neben dem genannten Gymnasium wurde die *Secretaría de Educación Pública* zum zweiten Höhepunkt der frühen Wandmalereibewegung. Hier entwickelte Rivera für zwei Innenhöfe ein komplexes ikonographisches Programm über Arbeit und Feste in Stadt und Land. Im Umgang des zweiten Stockes befindet sich der vierteilige *Corrido*-Zyklus, der die Märtyrer der Revolution wie Zapata und Carrillo Puerto zeigt und zum anderen mit "Ver-spottung der bürgerlichen Existenz", "Die Nacht der Reichen", "Das Ende der Kapitalisten", "Siegreiche Industrie- und Landarbeiter" und "Bündnis der Arbeiter, Bauern und Soldaten" den Kampf für eine sozialistische Gesellschaft propagiert. Parallel zu den Fresken im Erziehungsministerium

malte Rivera in der nahe der Hauptstadt gelegenen Nationalen Landwirtschaftsuniversität von Chapingo allegorische Kompositionen zur Bodenreform (Abb. 2) und im Cortez-Palast von Cuernavaca die Geschichte des Staates Morelos. Über zwanzig Jahre zogen sich Riveras Wandbilder im Palacio Nacional hin; im Treppenhaus entfaltet sich die Geschichte Mexikos als dreiteilige, enzyklopädisch aufgefächerte statische Komposition von Menschenmassen, in den Gängen wird das Leben der präkolumbianischen Kulturen ausgebreitet.



Abb. 2: Diego Rivera, *La tierra liberada* (Befreite Erde) (1926-1927), Fresko, Universidad Autónoma de Chapingo, Kapelle.

Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre verschlechterte sich das politische und kulturelle Klima in Mexiko. Orozco, Rivera und Siqueiros besuchten die USA und malten dort Wandbilder, die später die staatlichen Kunstprogramme der *New Deal*-Politik anregten und heute vor allem von den *Chicanos* (mexikanische Immigranten) als wichtiges Kulturerbe verstanden werden. Wegen ihres politischen Inhalts wurden einige in der McCarthy-Ära übermalt oder zeitweise verhängt. Rivera konnte – nach Fresken in Börse und Kunstschule von San Francisco sowie im Detroit Institute of Arts – sein Bild „Der Mensch am Scheideweg“ im New Yorker Rockefeller Center wegen eines Lenin-Porträts nicht zu Ende führen. Es wurde zerstört. Er malte es 1934 neu für den Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt; Orozco setzte ihm dort seine mörderische „Katharsis“ entgegen. In New York schuf Rivera für die trotzkistische New Workers' School ein kritisches „Porträt Amerikas“. Siqueiros verwendete für „Arbeitertreffen“ und „Tropisches Amerika“ in Los Angeles erstmals die Spritzpistole als modernes, dynamisches Ausdrucksmittel. Orozco malte historische Zyklen in der New Yorker New School for Social Research und in der Bibliothek des Dartmouth College in Hanover/New Hampshire.

Während der Regierungsjahre von Lázaro Cárdenas fanden neue Maler zur Wandmalerei, die sich im Zeichen des Antifaschismus politisierte und zum Teil von Gruppen in Rat- und Kulturhäusern, Schulen, Markthallen, Gebäuden von Gewerkschaften und Bauernverbänden ausgeführt wurde. In der Hauptstadt entstanden Wandbilder im Centro Escolar Revolución (Raúl Anguiano, Aurora Reyes u.a.), in der Markthalle Abelardo Rodríguez (Pablo O'Higgins, Antonio Pujol u.a.) und im Gewerkschaftshaus der Mexikanischen Elektrizitätsarbeiter (Siqueiros u.a.: „Bildnis der Bourgeoisie“). Aber auch in anderen Städten des Landes wurden Wandbildaufträge vergeben und die Basis für eine jahrzehntelange weite Verbreitung gelegt. Damals führte Orozco auch seine Hauptwerke in Jaliscos Hauptstadt Guadalajara aus. In der Kuppel der Universität feiert er den schöpferischen Menschen, im Regierungspalast huldigt er dem Helden der Unabhängigkeit, Miguel Hidalgo y Costilla (Abb. 3), und im Hospicio Cabañas stellt er die spanische Konquista dar, gekrönt vom Kuppelfresco „Mensch in Flammen“ – ein eindringliches Bild des Menschen im Zwiespalt zwischen Versuchung und Leiden, Wissen und Zerstörung.

Orozcos „Nationale Allegorie“ von 1948 für das Freilufttheater der Escuela Nacional de Maestros in Mexiko-Stadt steht am Beginn einer Integration der Wandmalerei in die neue Architektur und die Gestaltung von zum

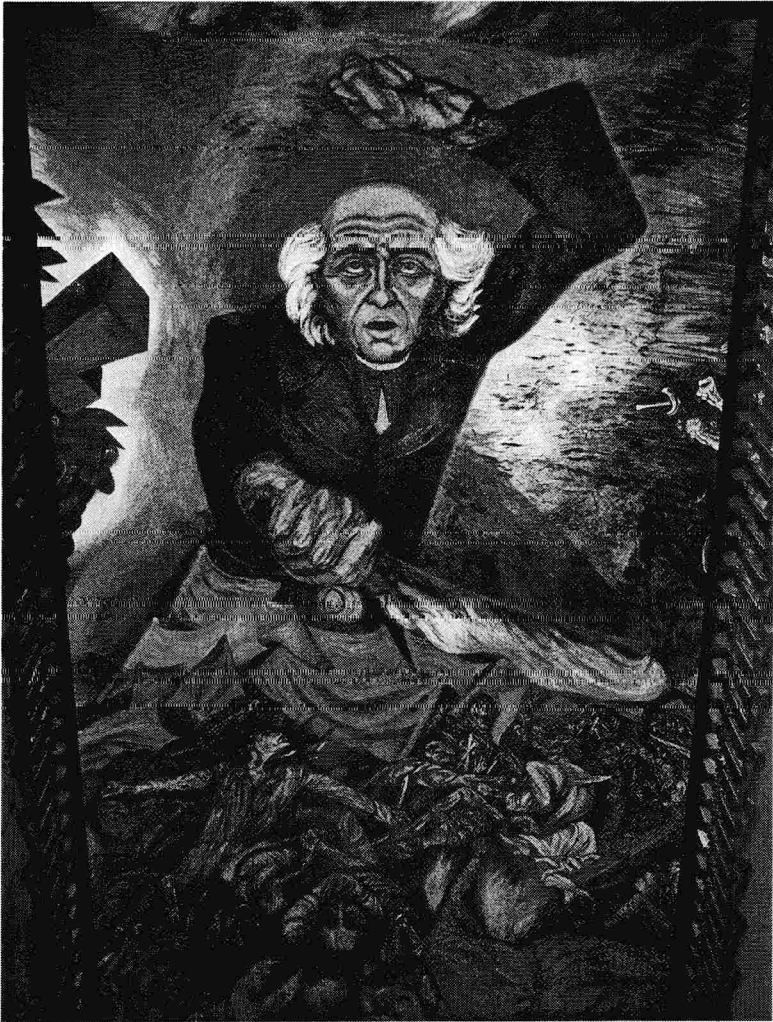


Abb. 3: José Clemente Orozco, Hidalgo (1936-1939), Fresko, Palacio de Gobierno, Guadalajara/Jalisco.

Teil riesigen Außenfassaden, für die neue Maltechniken entwickelt, zum Teil auf Mosaik und Relief zurückgegriffen wurden. Wirtschaftlicher Aufschwung und verstärkte Industrialisierung begünstigten diese für das 20. Jahrhundert außergewöhnliche wandbildnerische Monumentalkunst.

Rivera gestaltete die Fassade des Teatro Insurgentes und des Olympiastadions in der Universitätsstadt, Siqueiros das dortige Rektorat, das die für ihn typische, barocke *esculto-pintura* aufweist, die er mit seinem innen wie außen bildnerisch gestalteten “Polyforum Cultural” Ende der sechziger Jahre auf die Spitze trieb. Weitere Außenbilder auf Gebäuden der Universidad Nacional Autónoma aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre stammen von José Chávez Morado (1909-2002), Juan O’Gorman (1874-1983) und Francisco Eppens (1913-1990). Auch die Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas erhielt reichhaltigen Fassadenschmuck (durch das Erdbeben von 1985 teilweise zerstört), u.a. von Chávez Morado und O’Gorman, und mehrere Krankenhäuser wurden ausgemalt, darunter das Hospital de la Raza, in dem Siqueiros auf einer geschwungenen monumentalen Wand in pathetisch-mitreibender Allegorik für allgemeine Krankenversicherung wirbt. Zugleich haben Siqueiros – wie auch viele andere Wandmaler – bedeutende Staffeleibilder geschaffen (Abb. 4).



Abb. 4: David Alfaro Siqueiros Autorretrato “El Coronelazo” (Selbstporträt “El Coronelazo”), ca. 1957, Pyroxilin/Holz, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.

Später übernehmen transportable Wandbilder gleichsam museumspädagogische, geschichtsvermittelnde Aufgaben, vor allem im Museo Nacional de Antropología und im Museo Nacional de Historia in Schloss Chapultepec. Im schon genannten Museo del Palacio de Bellas Artes ist eine Art Kurzgeschichte der Wandmalerei zu sehen – neben den drei Großen auch Rufino Tamayo, der neue, poetisch-abstrahierende Wege ging, und Jorge González Camarena (1908-1980), in dessen Werk nationale Ästhetik zu Propagandaformeln versteinert. Die Verwandlung der Wandmalerei in offizielle Staatskunst bedeutet das Ende einer lebendigen Entwicklung. Nur vereinzelt sind bemerkenswerte Wandbilder in einzelnen Bundesstaaten entstanden, darunter von Salvador Almaraz López (Guanajuato), Osvaldo Barra Cunningham (Aguascalientes), Gabriel Flores (Jalisco), Desiderio Hernández Xochitiotzin (Tlaxcala), Francisco Montoya de la Cruz (Durango), Faustino Salazar (Puebla) und Alfredo Zalce (Michoacán). In den letzten Jahrzehnten haben nur wenige Künstler bei der Gestaltung öffentlicher Wände bedeutende Werke geschaffen, darunter Arnold Belkin, Carlos Mérida, Vlady und Manuel Felguérez, der ins Dreidimensionale vorstieß und mit industriellen Fundstücken arbeitete. Seit den achtziger Jahren sind auch in einzelnen Stationen der U-Bahn Wandbilder entstanden, unter anderem von Rafael Caudo, Guillermo Ceniceros und Arturo Estrada.

3. Kämpfende Kunst in Schwarzweiß: *Taller de Gráfica Popular*

Bis heute steht die graphische Kunst in Mexiko im Schatten der Wandmalereibewegung, obgleich sie seit den dreißiger Jahren einen nicht minder einzigartigen Beitrag zu einer engagierten Kunst geleistet hat. Er ist eng mit dem *Taller de Gráfica Popular* (TGP) verbunden – einer Werkstatt für Graphik in hohen Auflagen, die sich politischer Aufklärungsarbeit verschrieben hatte und durch Flugblätter und Plakate direkt auf der Straße breite Bevölkerungskreise erreichen konnte. Schon in den zwanziger Jahren hatten Graphiker im Rahmen der vor allem auf dem Land tätigen Kulturmissionen ihren Beitrag geleistet, hatten Lehrbücher und Flugblätter zu praktischen Problemen des Lebens illustriert, und in der Arbeiterpresse erschien Agitationsgraphik. Die 1934 zur Unterstützung von Lázaro Cárdenas' Volksfrontpolitik gegründete *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) besaß in einer Werkstatt-Schule und der Zeitschrift *Frente a Frente* die Möglichkeit, mit graphischen Mitteln in den politischen Kampf einzugreifen. Aber erst der Zusammenschluss in dem TGP erbrachte 1937 den Durchbruch zum unabhängigen, kontinuierlichen und kollektiven Arbeiten. In der Grundsatz-



Abb. 5: Leopoldo Méndez, Selbstbildnis, 1945, Linolschnitt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.

erklärung heißt es: “Die Werkstatt wird gegründet, um die Graphikproduktion im Interesse des mexikanischen Volkes zu fördern. (...) Jede Arbeit der Werkstattmitglieder ... kann umgesetzt werden, solange sie nicht in irgendeiner Weise den Faschismus oder die Reaktion unterstützt”.²

Zu den Gründern des TGP gehörten Ignacio Aguirre, Luis Arenal, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Pablo O’Higgins und Leopoldo Méndez (1902-1969) – viele Jahre *Primus inter pares* (Abb. 5). Bald kamen Raúl Anguiano, José Chávez Morado, Xavier Guerrero, Francisco Mora und Alfredo Zalce hinzu, aus den USA Mariana Yampolsky und Elizabeth Catlett. Nach 1945 traten Alberto Beltrán, Arturo García Bustos und Adolfo Mexiac bei, später Adolfo Quinteros und Jesús Álvarez Amaya. Deutscher Expressionismus und Verismus, Käthe Kollwitz, George Grosz und Frans Masereel mögen Einflüsse ausgeübt haben, das große Vorbild des TGP bildete aber José Guadalupe Posada. 1913 war er in einem Armengrab beigesetzt worden. Seinen Namen kannten damals nur wenige. Erst die jungen revolutionären Künstler begannen den von seinen Freunden “Don Lupe” genannten überragenden Graphiker und populären Chronisten seiner Epoche wiederzuentdecken. Jean Charlot wies als erster auf ihn hin, und 1930 erschien ein umfangreicher Bildband über Posada, herausgegeben unter anderem von Pablo O’Higgins und Diego Rivera, von dem der einleitende Text stammt.

Der TGP unterstützte mit seiner Arbeit verschiedene politische Vereinigungen wie Gewerkschaften, die Arbeiteruniversität oder die Politik der jeweiligen Regierung wie bei den Alphabetisierungskampagnen und der Enteignung der Ölindustrie. Man war links, aber politisch unabhängig. Auch die künstlerische Bandbreite der individuellen Beiträge war groß; beißende Satire und groteske Karikatur überwogen das Propagandistische. In Lithographie, Linol- oder Holzschnitt wurden Kalender, Graphikmappen, Plakate, Wandzeitungen und Flugblätter auf billigem dünnem Buntpapier gestaltet, die massenhafte Verbreitung fanden – darunter auch die legendären *calaveras* zum Tag der Toten. Aus den dreißiger Jahren ragen vor allem zwei Mappen mit Lithographien heraus: “Im Namen Christi ...”, in der Méndez seine Solidarität mit den von fanatischen Anhängern der katholischen Kirche bedrohten Landlehrern bekundet, und “Das Spanien Francos” mit Arbeiten von Anguiano, Arenal, Guerrero und Méndez, die die Diktatur der Falangisten anklagen. Wichtig war auch die Zusammenarbeit mit Exilorganisationen

² Zitiert nach: Ausstellungskatalog Taller de Gráfica Popular (2002: 37).

wie der *Liga Pro Cultura Alemana en México*, für die eine eindrucksvolle Plakatserie zu Vorträgen gestaltet wurde.

Nach dem Ende der Regierungszeit von Cárdenas zu Beginn des Zweiten Weltkrieges geriet der TGP wegen interner politischer Differenzen in eine existenzielle Krise. Erst die Übernahme der Geschäfte durch zwei Exilanten, den Schweizer Architekten Hannes Meyer und den deutschen Journalisten Georg Stibi, sowie die Gründung des Verlages "La Estampa Mexicana" schufen die Voraussetzung für eine erfolgreiche Arbeit in den vierziger Jahren. Die an der Bauhaus-Tradition orientierte Gestaltung der Publikationen oblag Meyer, häufig in Zusammenarbeit mit seiner Frau Lena Meyer-Bergner. 1942 wurde das "Schwarzbuch des Naziterrors in Europa" publiziert, zu dessen graphischen Illustrationen auch Künstler anderer Länder beitrugen, 1949 die von Meyer herausgegebene, bis heute gültige Monographie über die bisherige Entwicklung, das *Album TGP México* mit 450 Illustrationen von 50 Künstlern. Einen Höhepunkt bildet die 1947 edierte Mappe *Estampas de la Revolución Mexicana* mit 85 Linolschnitten von 16 Künstlern, die eine graphische Geschichte der Mexikanischen Revolution darstellt; 1960 erschien sie in (auch inhaltlich) erweitertem Umfang unter dem Titel *450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano*.

Auch in den fünfziger Jahren war der TGP noch aktiv und beteiligte sich an der Illustration von Schulbüchern, schuf zum Teil wandbildgroße Podiumsdekorationen und arbeitete mit der Filmindustrie zusammen, in dem man Dia-Shows und Film-Strips zur Geschichte der Arbeiterbewegung herstellte. Man agitierte gegen die US-Interventionen in Honduras und Guatemala, trat für die Revolution in Kuba ein und unterstützte vor allem die Friedens-, Jugend- und später die Frauenbewegung. 1953 nahm Leopoldo Méndez im Namen des TGP in Wien den Internationalen Friedenspreis entgegen. Nach Méndez' Austritt 1960 verlor die Werkstatt immer mehr Mitglieder. Obwohl sie noch heute besteht und über ein eigenes, von der Regierung gestelltes Haus verfügt, ist in ihr kaum noch künstlerisch Bedeutendes geschaffen worden. Im Laufe seiner Geschichte hatte der TGP über hundert Mitglieder, viele dieser Arbeiten sind in die kollektive Bilderwelt Mexikos eingegangen und werden bei aktuellen Anlässen neu aufgegriffen. Um so unverständlicher ist die Vernachlässigung der TGP in der Forschung und musealen Aufbewahrung und Präsentation in Mexiko.

4. Moderne zwischen Technikoptimismus und Intimität

In den zwanziger und dreißiger Jahren dominierten in Mexiko die politisch engagierten und pädagogisch orientierten Künste der Wandmalerei und Druckgraphik. Dabei gerät in Vergessenheit, dass fast alle beteiligten Künstler auch intimere Formen der Graphik gestalteten und sich der Staffeleibildmalerei widmeten. Andere Künstler hielten sich weitgehend von Aufträgen fern und standen damit im Windschatten der öffentlichen Kunst. Die von der Revolution ausgelöste Suche nach der mexikanischen Identität, der *mexicanidad*, der "Entdeckung" Mexikos durch die Mexikaner selbst, von Octavio Paz als "Vergegenwärtigung der Vergangenheit" beschrieben,³ trifft auch für die Kunst fern der Wände und Straßen zu, selbst wenn sie sich europäisch-avantgardistischer Mittel bediente. Dies trifft auf die Anfang der zwanziger Jahre von Schriftstellern dominierte Bewegung des *estridentismo*⁴ (*estridente* = schrill, gellend) zu, die ihre vier Manifeste zwischen 1921 und 1926 in Mexiko-Stadt, Puebla, Zacatecas und Jalapa/Veracruz, dem dank lokaler Regierungshilfe endgültigen *Estridentópolis*, veröffentlichten. Ihre beiden wichtigsten Repräsentanten waren die Schriftsteller Manuel Maples Arce und Germán List Arzubide, aber auch bildende Künstler hatten wesentlichen Anteil. Angeregt von Futurismus, Kubismus, Dadaismus und spanischem Ultraismus schufen die (schon als Wandmaler genannten) Künstler Alva de la Canal, Charlot, Montenegro und Revueltas sowie Méndez, der spätere Doyen der TGP, vor allem dynamisch-flächige, expressive Buchillustrationen, die das neue Maschinenzeitalter und das urbane Leben feierten, und traten vor allem mit graphischen Beiträgen in Zeitschriften wie *Horizonte* hervor. Eine bleibende Erinnerung an die Gruppe der *Estridentistas* bildet das Gemälde "El Café de Nadie" von Ramón Alva de la Canal.

Der *estridentismo* enthielt Elemente von Geometrisierung und Rhythmisierung, die ihn der damals weltweit herrschenden "Art Deco" annäherten – besonders bei Alva de la Canal und Revueltas. Auch andere Künstler dieser Zeit standen kurzfristig unter seinem Einfluss, so Montenegro und Rivera. Als Hauptvertreter gelten der Karikaturist und Illustrator Ernesto García Cabral mit seinen Titelblättern der Zeitschrift *Revista de Revistas* und der Maler Jorge González Camarena, der in den zwanziger und dreißiger Jahren besonders als Werbegraphiker hervortrat. Während die "Art Deco" einen die visuellen Künste übergreifenden Stil darstellte, bedeutete der *estridentismo*

³ Vgl. den Artikel von Friedhelm Schmidt-Welle in diesem Band.

⁴ Vgl. den Artikel von Inke Gunia in diesem Band.

eher eine intellektuelle Haltung und Aktionsform. Eine ästhetisch ähnlich radikale Bewegung (teilweise mit denselben Künstlern) nahm die 1928/29 agierende Gruppe „¡30-30!“ (in Anspielung auf den Patronengürt der Revolutionäre) ein, die eine gleichnamige Zeitschrift sowie fünf Manifeste herausgab und eine antiakademische, typisch mexikanische Kunst forderten. Eines ihrer aktivsten Mitglieder war der Maler, Graphiker und Kunstpädagoge Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983).

Die Atmosphäre der Zeit und das vielfältige, auf die eigenen Wurzeln gerichtete kulturelle Leben spiegeln sich in der 1926-1928 von Fernández Ledesma herausgegebenen Zeitschrift *Forma – Revista de Artes Plásticas* wider, die im Untertitel Malerei, Graphik, Skulptur, Architektur und Volkskunst (*expresiones populares*) als Themenbereiche nennt. Hier finden sich Beiträge über Wanddekorationen in *Pulquerías*, präkolumbianische Skulpturen, koloniale Architektur und Keramikarbeiten (*azulejos*), kunsthandwerkliches Spielzeug, indianische Textilkunst, volkstümliche Motivbilder, Wandmalerei (Montenegro, Orozco, Rivera) und Fotografie (Tina Modotti und Edward Weston als die beiden prominentesten Mexikobesucher) sowie mehrfach über die Teilnehmer der Freilichtmalschulen und der *Centros Populares para Pintura* (zum Teil auch für Bildhauerei) in den Außenbezirken oder Vororten der Hauptstadt. Eine von ihnen leitete Fernández Ledesma, andere unterstanden Leal, Revueltas und Francisco Díaz de León. Ihre Schüler waren jung und entstammten unteren sozialen Schichten. Landschaft und Alltag in figurativ-naiven Formen dominierten ihre Werke. Ausstellungen fanden nicht nur in Mexiko-Stadt (1925 Palacio de Minería), sondern auch in Paris, Berlin und Madrid statt. Zu den bekanntesten Absolventen dieser Schulen gehören die Maler Ramón Cano Manilla, Fernando Castillo und Ezequiel Negrete sowie der Bildhauer Mardonio Margaña.

In *Forma* wurden Agustín Lazo (1896-1971), Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) und Rufino Tamayo vorgestellt, die der von Literaten wie Xavier Villaurrutia, Salvador Novo und José Gorostiza getragenen lockeren Gruppierung „Los contemporáneos“ (ab 1928 erschien die gleichnamige Zeitschrift) nahe standen. Auch Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero (1896-1984) und Julio Castellanos (1905-1947) bewegten sich in ihrem Umfeld. Die nationalen Wurzeln wurden nicht verleugnet, das figurative Element dominierte. Aber man war offen für die europäische Moderne, und die Zeitschrift wurde auch mit Werken von Picasso, Braque oder de Chirico illustriert. Das Intime und Lyrische, Mysteriöse und Romantische, Naive und Subjektive bestimmte die Werke, nicht das Soziale und Politische. Die ita-

lienische *Pittura metafisica* und Neoklassizismus, Realismus und neue Sachlichkeit boten ebenso Anregungen wie die einheimische Volkskunst und die Mythen des Alltagslebens. Es ist eine farbgesättigte Malerei, und der Mensch steht im Zentrum: der Mexikaner, vor allem der *Indígena*. In diesen Kontext gehören auch der früh verstorbene Maler Abraham Ángel mit märchenhaft-naiven Porträts und Straßenszenen und Jesús Guerrero Galván (1910-1973) mit schwermütig-poetischen Frauenbildern. Das Expressive und Folkloristische bestimmt das malerische Werk von Jesús ("Chucho") Reyes Ferreira (1882-1977), während bei Juan Soriano, der sich auch Keramik und Szenographie widmet, Mythologie und Traum, Kindheit und Bühne auf poetisch-humorvolle Weise in eins gehen.

Das Traumhafte und Surreale, das bei den meisten dieser Künstler unterschwellig präsent ist, kennzeichnet auch das Werk von Antonio M. Ruiz (1895-1964), genannt "El Corzo", dessen anekdotisch anmutende Gemälde wie "Malinches Traum", "Die Neureichen" und "Die Sopranistin und der Hahn" subtile Sozialkritik und Humor auf phantastisch-volkstümliche Weise miteinander verbinden. Auch die beiden bedeutendsten Malerinnen Mexikos in der ersten Jahrhunderthälfte, María Izquierdo (1906-1955) und Frida Kahlo (1907-1954) verarbeiten populäre und religiöse Bildtraditionen zu farbkraftigen, symbolischen Kompositionen, die häufig das weibliche Ich ins Zentrum rücken. Dies gilt vor allem für Kahlo, die in ihrem "Blauen Haus" – von exotischen Pflanzen und Tieren umgeben – Volkskunst wie Votiv- und Exvotobilder, Spielzeug, Totenköpfe aus Zucker, Judaspuppen, Keramik und präkolumbianische Objekte sammelte. Ihr Werk besteht zum großen Teil aus Selbstbildnissen, in denen sie die eigene Leidensgeschichte (sie erlitt als Jugendliche einen Unfall, dessen Folgen sie lebenslang begleiteten, zu unzähligen Operationen führten und sie zuletzt an den Rollstuhl fesselten) sowie ihre Rolle als Frau und Künstlerin an der Seite Riveras vor dem Hintergrund der kulturellen Selbstfindung Mexikos reflektiert. Sie malt ihren eigenen Bildkosmos, in dem Innen- und Außenwelt, Schmerz und Lebensgier, Tod und Erotik zusammengehen (Abb. 6). Von André Breton für den Surrealismus reklamiert, ist Kahlo durch den Feminismus in den siebziger Jahren wiederentdeckt und weltweit zu einer Projektionsfigur und Ikone der feministischen Kunstgeschichte geworden; ihr Leben bietet Stoff für Romane, Theaterstücke und Filme. María Izquierdo ist hingegen außerhalb Mexikos kaum bekannt, aber in ihren Stilleben und Landschaften nicht weniger leidenschaftlich und introspektiv, gepaart mit einem Pathos, das naiver und imaginärer wirkt.

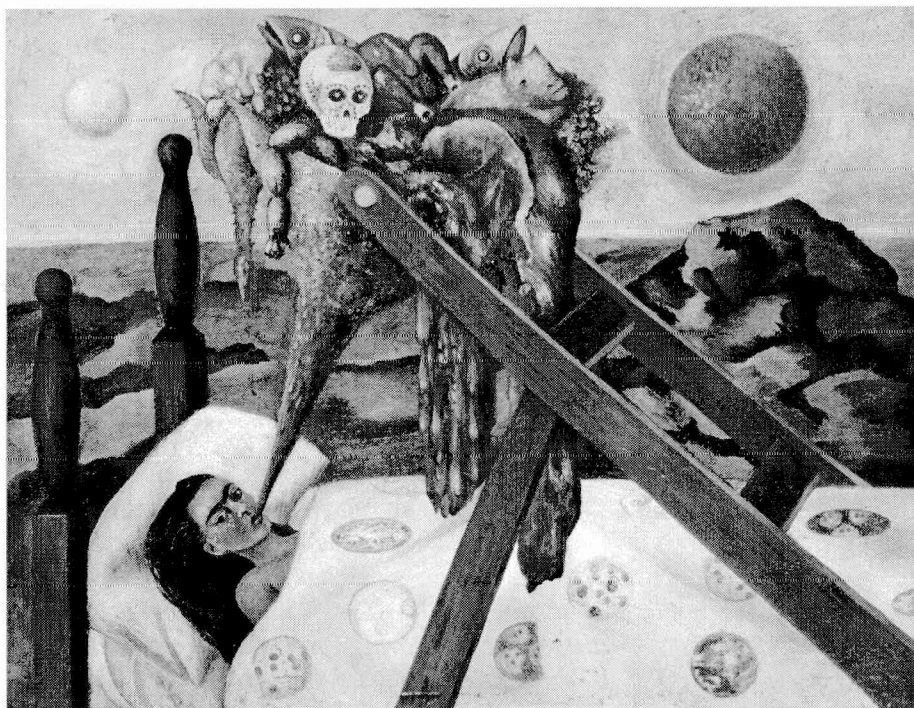


Abb. 6: Frida Kahlo, Ohne Hoffnung (1945); Öl/Leinwand, auf Hartfaser montiert,
© 2004 Banco de México Diego Rivera y Frida Kahlo Museums Trust, Mexiko D.F.

Beide Künstlerinnen stehen mit ihrer Arbeit dem Surrealismus nahe, der in Mexiko einen guten Nährboden fand. Bedeutende europäische Künstler dieser Bewegung wie die Engländerin Leonora Carrington, die Katalanin Remedios Varo und der Österreicher Wolfgang Paalen emigrierten nach Mexiko und gingen in die mexikanische Kunstgeschichte ein. 1940 fand eine der legendären "Internationalen Ausstellungen der Surrealisten" unter der Leitung von André Breton, dem peruanischen Dichter César Moro und Paalen in der Galería de Arte Mexicano in Mexikos Metropole statt (aus Mexiko beteiligt waren der Fotograf Manuel Álvarez Bravo sowie die Maler Kahlo, Lazo, Mérida, Montenegro, Rivera, Rodríguez Lozano, Ruiz und andere). Zahlreiche mexikanische Künstler haben surreale Phasen durchlaufen oder weisen in einzelnen Bildern Affinität zum Phantastischen auf, darunter auch jüngere, seit den fünfziger Jahren hervortretende Maler wie Pedro Friede-

berg und Xavier Esqueda unter Einschluss von Elementen aus "Pop-" und "Op Art". Auch die wohl bedeutendsten (schon eingangs genannten) Vertreter der Moderne in Mexiko, der aus Guatemala stammende Carlos Mérida (1891-1984) und Rufino Tamayo (1899-1991), beide mit indianischen Verfahren, weisen in ihrem Werk Verwandtschaften zum Surrealismus auf. Obgleich auch sie Wandbilder schufen, teilten sie nicht die politisch-nationale Botschaft des *muralismo*, sondern verbanden altmexikanische Motive und Ästhetik mit zeitgenössischen Ausdrucksformen zu neuen bildnerisch-existenziellen Metaphern. Besonders Mérida fand zu fast abstrakten, geometrisierenden Kompositionen, denen die flächig-lyrischen Bilder von Gunther Gerzso (1915-2000) zur Seite stehen, in denen das Surreale seiner figurativen Anfänge nachschwingt. Mérida und Tamayo, Paalen und Gerzso gehören zu den Künstlern, die den Realismus mit pädagogischen Anspruch überwinden halfen.

5. Der Bruch mit der Mexikanischen Schule

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Mexikanische Schule international, zum Beispiel auf der Biennale in Venedig, Anerkennung fand, führte ihre Entwicklung immer mehr zu einem offiziellen, propagandistischen Stil, der Abweichler marginalisierte, unterdrückte und als fremdgesteuert schlecht machte. Im Jahre 1945 erschien nicht nur Orozcos Autobiographie, die aus individueller, aber kritischer Sicht die nachrevolutionäre Kunstsituation reflektierte, sondern auch Siqueiros' Schrift *No hay más ruta que la nuestra*, in dem er eine kämpfende, humanistisch orientierte Kunst als einzig gültigen Weg propagierte. Damit rief er Gegenkräfte auf den Plan, die sich seit Anfang der fünfziger Jahre parallel zur Öffnung und Industrialisierung des Landes für neue abstrakte Strömungen einsetzten. Erstmals spielten private Galerien eine Rolle, die Künstlern eine vom Staat unabhängige Möglichkeit öffentlicher Präsentation boten. Zu ihnen zählten die selbst von Künstlern wie Alberto Gironella, Vlady und José Luis Cuevas gegründete Galerie *Prisse*, die Galerien *Proteo*, *Antonio Souza* und die noch heute bestehende *Juan Martín*. Die 1956 von Cuevas ins Spiel gebrachte Metapher vom Wall aus Kakteen ("cortina de nopal"), mit dem sich die nationalistisch-konservative Kulturpolitik Mexikos nach außen abschottete, verwandelte sich mit dem "Salón Independiente" von 1961 und der Ausstellung "Confrontación 66" endgültig in eine Chimäre. Das so genannte Massaker von Tlatelolco im Schatten der Olympischen Spiele von 1968 führte zum endgültigen Bruch

mit dem autoritären Regime der Partei der Institutionalisierten Revolution und zur Radikalisierung der Intellektuellen.

Die meist in den dreißiger Jahren geborenen Künstler werden als “*generación de la ruptura*” bezeichnet, die mit der Dominanz der drei Großen (Orozco, Rivera, Siqueiros) und ihren Nachfolgern und Epigonen brach. *École de Paris* und Abstrakter Expressionismus in den USA vermittelten der neuen Generation Anregungen, aber auch ältere mexikanische Künstler wie Mérida (Abb. 7) und Tamayo wurden zu Mentoren. Die lyrische Abstraktion bestimmte vor allem das malerische Werk von Lilia Carrillo (1930-1974)



Abb. 7: Carlos Mérida, *Maternidad II* (Mutterschaft II) (1946); Öl/Leinwand, © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.

und das von Manuel Felguérez, der im Laufe seiner Entwicklung figurale Elemente gleichberechtigt aufnimmt und auch Reliefs und Plastiken gestaltete. Geometrische Formen und die Collage stehen bei Fernando García Ponce (1933-1987) im Vordergrund, Serielles und Ornamentales, Poetisches und Zeichenhaftes in den flächig subtilen Kompositionen von Vicente Rojo – zugleich einer der bedeutendsten Graphikdesigner Mexikos. Glühende Farben und archaische Symbolik zeichnen die abstrahierenden Werke von Pedro Coronel (1923-1985) und Rodolfo Nieto (1937-1985) aus. Der bis heute wohl einflussreichste Künstler am Ende dieser Generation ist Francisco Toledo, wie Tamayo und Nieto aus Oaxaca stammend, der in der Verbindung präkolumbianischer Mythen und Motive mit privaten und zeithistorischen ein Meister obsessiver erotischer Bildfabeln ist.

Die Auseinandersetzung mit der internationalen Avantgarde verlief auf unterschiedlichen Ebenen und lässt sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen. Anfang der sechziger Jahre bildete sich unter den Namen "Los interioristas" oder "Nueva presencia" in Mexiko eine von dem kanadischen Maler Arnold Belkin (1930-1992) angeführte Bewegung, die in Zeiten des Kalten Krieges der von den USA propagierten angeblichen Freiheit der Abstraktion eine figurativ-engagierte, dem italienischen Neorealismus verwandte Kunst entgegenstellte. Sie nahm den humanen Impetus der Mexikanischen Schule wieder auf, übersetzte ihn aber in eine subjektiv-anarchische, bisweilen existenzialistisch gefärbte Weltsicht, die auch das Abseitige und Unbewusste mit einbezog. Der durch Manifeste, Zeitschriften und Ausstellungen hervorgetretenen Bewegung gehörte zeitweise José Luis Cuevas an, Siqueiros' Gegenspieler und durch seine narzisstisch-publikumswirksamen Attacken die Galionsfigur des (Auf-)Bruchs. Ausgehend vom Leben in Irrenhäusern und Bordellen, ist er vor allem ein Zeichner der dunklen Seiten des Lebens, Satiriker und Vertreter des Schwarzen Humors mit eingeschränkter Palette und beißender Ironie. Die stilisierten Figurenkompositionen des *Spiritus rector* der *Interioristas*, Belkin, zeigen den Menschen im Konflikt zwischen Leiden und Kampf. Francisco Icaza malte eine Welt aus Masken und Tiersymbolen, mit denen er Krieg und Diktatur anklagte. Francisco Corzas und Rafael Coronel erfanden typisierte Nachtgestalten kafkaesker Provenienz, in denen Goya, Posada und Orozco nachwirkten.

6. Plastik und Skulptur zwischen Monumentalität und Geometrie

Die plastischen Künste im Mexiko der ersten Jahrhunderthälfte besitzen nicht die gleiche Wertigkeit wie die malerischen oder graphischen; stärker der Tradition verhaftet, gediehen sie lange im Umfeld eines nationalistischen Denkmalkultes. Sie schöpften zum einen aus der barocken und neoklassizistischen, stark europäisch geprägten Vergangenheit mit den französischen Bildhauern Aristide Maillol und Charles Despiau sowie dem Katalanen José de Creeft als unmittelbaren Anregern und Lehrern, zum anderen besaßen die bildhauerischen Arbeiten der präkolumbianischen Kulturen – Stelen, Statuen, Reliefs, Keramik – vorbildhaften Charakter. Viele Arbeiten zeichnen sich durch ihre bewusst voluminöse Plastizität aus, durch Erdschwere und sinnliches Pathos, vor allem bei der Darstellung der *Indígenas*. Eine der Mexikanischen Schule der Malerei vergleichbare Schule der Bildhauerei gab es, nur bedingt und im Rückblick, als Gruppe gleich gesinnter, locker miteinander verbundener Künstler, die sich einer nationalen Bildsprache verbunden fühlten. Zu ihnen zählen Carlos Bracho (1899-1966) und Guillermo Ruiz (1894-1965), der 1926 eine freie Bildhauer-Schule, die “Escuela de Talla Directa y Escultura”, gründete, bei der die direkte Bearbeitung von Holz oder Stein im Vordergrund stand. Oliverio Martínez, Juan Cruz Reyes und Luis Ortiz Monasterio (1906-1990), der später auch folkloristische und abstrahierende Elemente aufnahm und in verschiedenen Materialien (u.a. farbige Terrakotta) arbeitete, führten diese Tradition fort. In dem aus Costa Rica stammenden Francisco Zúñiga (1912-1998), der in den fünfziger Jahren monumentale Hochreliefs für Banken, Ministerien und Hospitäler entwarf, gewann sie breite Popularität.

Ähnlich wie die Wandmaler waren viele der Bildhauer auf Aufträge des Staates angewiesen. Bezeichnend sind deshalb für die Skulptur seit den zwanziger Jahren viele Denkmäler mit zum Teil kolossalen Ausmaßen, die auf Personen der Revolution oder anderer herausragender nationaler Ereignisse Bezug nehmen und sich allegorischer Mittel bedienen. Als urbane und baugebundene Werke standen einige unter dem Einfluss des damaligen internationalen Zeitstils “Art Deco”, aber auch in der Nähe des Heroenkults diktatorischer Regimes. Zu den wichtigsten Monumenten seit den dreißiger Jahren zählen das Grabdenkmal für Alvaro Obregón im hauptstädtischen San Ángel mit Figuren von Ignacio Asúnsolo (1890-1965), der auch zahlreiche Porträts schuf, und das innen begehbare Turmdenkmal von Ruiz auf der Insel Janitzio im Pátzcuaro-See in Michoacán, das – in ähnlicher Haltung wie die Freiheitsstatue von New York – Morelos darstellt, den Helden der

mexikanischen Unabhängigkeit. Martínez entwarf die Figurengruppen für das riesige kuppelförmige Revolutionsdenkmal, und Ortiz Monasterio das "Denkmal für die Mutter". Von ihm stammt auch die öffentliche Skulptur "Quetzalcóatl" in direkter Anknüpfung an präkolumbische Reliefs, die sich auch in Werken von Luis Y. Aragón, Federico Canessi, Federico Cantu und dem aus Kolumbien stammenden Rómulo Roza in monumentalen Dimensionen wiederfindet.

Moderne Formensprachen fanden in Mexiko in der Bildhauerei seit den fünfziger Jahren nur langsam Widerhall. Zwischen Figuration und Abstraktion stehen die Werke von Geles Cabrera und María Elena Delgado sowie die Skulpturen der Maler Pedro Coronel und Soriano. Unter den älteren Bildhauern ist Germán Cueto (1893-1975) der einzige, der schon in den Zwanzigern im Umfeld der *Estridentistas* arbeitete und nach längerem Paris-Aufenthalt, ausgehend vom Kubismus, immer weiter in die Abstraktion vorstieß. Eine entscheidende Wende erhielt die Entwicklung von dem aus Danzig stammenden Künstler Mathias Goeritz (1915-1990), der über Spanien 1949 nach Mexiko emigriert war und dort seine aus der Avantgarde der zwanziger Jahre gewonnenen Erfahrungen pädagogisch wie praktisch umzusetzen versuchte. Sein Einsatz für eine "emotionale Architektur" verwirklichte er 1952/53 mit dem experimentellen Museum "El Eco" (Das Echo), in dem sich bildende wie darstellende Künste vereinten, und in Zusammenarbeit mit dem Architekten Luis Barragán 1957 mit den fünf geometrisch-skulpturalen Türmen für eine Satellitenstadt, die zu einem Wahrzeichen der mexikanischen Metropole wurden. Goeritz' ethisch-spirituell gefärbte Kunstauffassung fand in dem gegen Kunstbetrieb und Moden gerichteten Manifest *Los hartos* (Die Überdrüssigen, 1960), den Ideen der kurz darauf an die Öffentlichkeit tretenden *Interioristas* nicht unähnlich, ebenso Ausdruck wie in abstrakten Monstranzen, Kirchenfenstern, Nagel- oder Kordelbildern.

Goeritz setzte sich für geometrisch-symbolische Stadtzeichen ein und organisierte 1968 im Rahmen des Kulturprogramms der Olympischen Spiele die "Straße der Freundschaft": Am Rande der siebzehn Kilometer langen Stadtautobahn "Anillo Periférico" entstanden Betonplastiken von Bildhauern aus siebzehn Ländern, darunter Jorge Dubón, Helen Escobedo und Angela Gurría aus Mexiko; parallel dazu wurden Einzelaufträge an Cueto und Alexander Calder aus den USA vergeben. Eines der Werke – "Der Turm der Winde" des uruguayischen Bildhauers Gonzalo Fonseca – wird seit 1996 nach einer Idee des mexikanischen Künstlers Pedro Reyes unter dem Titel

“Arte In Situ” als Ort für wechselnde Ausstellungen und Installationen genutzt (u.a. von Thomas Glassford, Silvia Gruner, Mauricio Rocha und Mario Torres García). Goeritz selbst entwarf zahlreiche große Plastiken für den öffentlichen Raum und war Ende der siebziger Jahre am kollektiven “Espacio escultórico” (Plastischer Raum) auf den Lavafeldern der Universitätsstadt beteiligt. Die anderen Gruppenmitglieder – Manuel Felguéz, Helen Escobedo, Federico Silva, Hersúa und Sebastián (Abb. 8) – haben ebenfalls

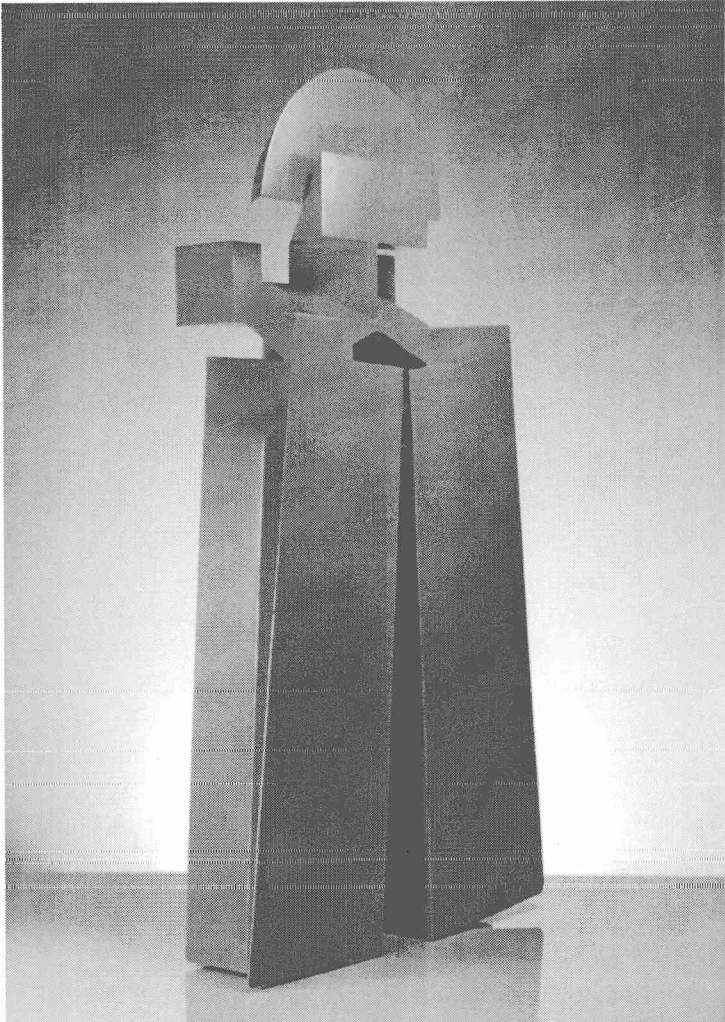


Abb. 8: Sebastián, *Diosa de la fertilidad* (Göttin der Fruchtbarkeit) (1992); bemaltes Metall.

zahlreiche eigene neokonstruktivistisch-minimalistische Plastiken, meist in Eisen und Stahl, geschaffen. Escobedo ist später zu *Environments* und Installationen mit verschiedensten Materialien und Fundstücken übergegangen, die sich mit sozialen und ökologischen Problemen auseinandersetzen. Seit den achtziger Jahren treten verstärkt neoexpressive, auf Volkskunst und Mythen Bezug nehmende Tendenzen auf. Typisch hierfür sind die Skulpturen und Keramiken von Toledo, Adolfo Riestra und Sergio Hernández sowie die monumentalen Wandgestaltungen von Germán Venegas aus bemalten Tafeln und applizierten Skulpturen aus Holz. Die Grenzen zum Objekthaften und zur Rauminstallation sind auch in Mexiko fließend, traditionelle Plastik und Skulptur verlieren ihre Dominanz.

7. Stationen der Fotografie

In der Fotografie überlappen sich Dokumentarisches und Künstlerisches. Sie kann als aufzeichnendes Medium Zeitgeschichte widerspiegeln, illustrieren und informieren und sich als visuelles Artefakt auch Malerei und Graphik annähern. Zwei der bedeutendsten Fotografen in Mexiko zu Beginn des 20. Jahrhunderts stammen aus Deutschland: Wilhelm (Guillermo) Kahlo (1872-1941), Vater von Frida Kahlo, und Hugo Brehme (1882-1954). Während sich Kahlo in nüchtern-präzisen Aufnahmen vor allem der kolonialen Architektur annahm, fotografierte Brehme vor allem Land und Leute; eine Auswahl veröffentlichte er 1923 unter dem programmatischen Titel "Malerisches Mexiko" als Buch. Brehme hat auch Szenen aus der Revolution festgehalten, aber es war Agustín Víctor Casasola (1874-1938), der sie als Reporter begleitete und damit international zu einem der ersten bedeutenden Kriegsfotografen wurde. Diese Aufnahmen bildeten den Grundstock eines umfangreichen zeithistorischen Archivs, das von seinen Söhnen Gustavo und Ismael fortgeführt wurde und ab 1960 in der mehrbändigen *Historia Gráfica de la Revolución* seinen Niederschlag fand. Die als republikanische Flüchtlinge aus Spanien eingewanderten Hermanos Mayo – fünf Brüder aus zwei Familien – nahmen sich ab 1939 des Zeitgeschehens mit der Kamera an, und wie Enrique Díaz, der politische und gesellschaftliche Ereignisse dokumentierte, der aus Berlin stammende Emigrant Walter Reuter, der sich industriellem Aufbau und dem Leben der *Indígenas* widmete, und Nacho López (1923-1986), der urbanes Alltagsleben festhielt, arbeiteten alle für die illustrierte Presse (*Hoy*; *Mañana*; *¡Siempre!*; *El Día*), bevor diese im Zeitalter des Fernsehens an Einfluss verlor. Héctor García – vor allem als Chronist der politischen Straßenkämpfe bekannt geworden, Enrique Metinides, Víctor

León, Pedro Valtierra, Enrique Bordes Mangel, Rogelio Cuéllar, Raúl Ortega, Marco Antonio Cruz, Antonio Turok und andere führen diese Tradition des Fotojournalismus bis heute fort (in Presseorganen wie *Proceso*, *Unomásuno* oder *La Jornada*), der endgültig seit den siebziger Jahren auch als sozialkritisches Instrument große Bedeutung gewonnen hat, unterstützt durch Eigenorganisation der Fotografen in Presseagenturen (Imagenlatina; Cuartoscuro; Graph).

Das neue Sehen und die moderne Autorenfotografie wurden in Mexiko durch Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) begründet. Entscheidende Impulse erhielt er sowohl von der nachrevolutionären nationalen Kulturrenaissance sowie von der aus Italien stammenden Fotografin und Kommunistin Tina Modotti (1896-1942). Ihr Werk entstand fast ausschließlich in Mexiko als Verbindung von *straight photography* und Klassenkampf, von gestalterischer Präzision und revolutionärer Position. Auch die Fotos der zeitweilig in Mexiko lebenden US-Fotografen Edward Weston und Paul Strand und des Filmemachers Sergej Eisenstein beeinflussten ihre Arbeiten, in der sich Sachlichkeit und Pathos paaren. Álvarez Bravos stillebenhafte Aufnahmen erzeugen in ihrer poetischen Sicht alltäglicher Situationen und Gegenstandskonstellationen eine Atmosphäre, in der das Typische zum Allgemeinen und Wunderbaren mutiert. Einige seiner Fotos, wie der im eigenen Blut liegende Demonstrant, die nackte Schlafende, der Blick in ein Optikerschaufenster oder die Werkstatt eines Sargmachers, sind zu Inkunabeln der Fotogeschichte geworden. Lola Álvarez Bravo (1907-1993) hat ähnlich symbolhaltige Bilder geschaffen, dazu zahlreiche Porträts von mexikanischen Künstlern und Intellektuellen sowie in den vierziger und fünfziger Jahren zum Teil sozialkritische Fotomontagen. Zwei der wichtigsten Vertreter des Neuen Sehens in Mexiko, Agustín Jiménez und Emilio Amero, sind erst in den letzten Jahren wiederentdeckt worden.

Nach der Generation der Pioniere erweiterte sich das Feld für die künstlerische Fotografie kontinuierlich, mit offenen Grenzen zur Reportagefotografie. Das Leben Mexikos in seinen zahlreichen Facetten und Besonderheiten steht im Zentrum. Häufig sind es bestimmte Themen, die das Werk eines Fotografen prägen. So zeigt der Schriftsteller Juan Rulfo in seinen erst spät "entdeckten" Fotos das bäuerliche, mythische Mexiko – auch Schauplatz seiner beiden Romane. Antonio Reynoso ist durch Aktaufnahmen hervorgetreten, Lázaro Blanco und José Luis Neyra haben sich der Stadtlandschaft gewidmet, Enrique Bostelman dem Leben in Elendsvierteln und Lourdes Grobet dem mexikanischen Volkssport *Lucha Libre* (Freistilringen). Pedro

Meyer hat vor allem den Alltag in den USA kritisch ausgeleuchtet und den Krieg der Sandinisten gegen Somoza dokumentiert. Viele Fotografen, wie zum Beispiel Rafael Doniz, Pablo Ortiz Monasterio und Bob Schalwijk, haben sich mit dem Leben einzelner Indianervölker beschäftigt, Graciela Iturbide bevorzugte die zapotekische Region Juchitán im Bundesstaat Oaxaca, in der die Frauen eine starke Rolle in der Sozialstruktur haben (Abb. 9), und Mariana Yampolsky widmete sich neben Porträts der *Indígenas* u.a. der volkstümlichen Architektur auf dem Lande. Flor Garduño und Gerardo Suter inszenieren indigene Mythen und Traumwelten, während die junge, aus dem indigenen Raum stammende Fotografin Maruch Santiz Gómez für traditionelle Spruchweisheiten stillebenhafte lichtbildnerische Entsprechungen findet.



Abb. 9: Graciela Iturbide, *Mujer ángel* (Engelsfrau) (1980); Schwarzweißfotografie.

Seit den sechziger Jahren haben experimentelle Praktiken das Fotografieren verändert und anderen künstlerischen Medien angenähert. Einbezug von Farbe, konzeptionelles Arbeiten in Serien und Reihen, Inszenierungen und verschiedenste Arten der Bildmanipulation erweitern das lichtbildnerische Ausdrucksspektrum. Nicht zuletzt die Digitalisierung der Bildproduk-

tion eröffnet neue Möglichkeiten, die vor allem Pedro Meyer schon früh für sich entdeckt hat. Verfremdungseffekte durch Überblenden und Fixieren von Bewegungsabläufen setzen Paolo Gori und Aníbal Ángulo ein, Geheimnisvolles und Surreales bestimmt auch die Stilleben und Interieurs von Jesús Sánchez Uribe, Salvador Lutteroth und Gilberto Chen. Eugenia Vargas und Laura González nutzen Fotografie als Mittel weiblicher Selbstfindung im Sinne der "Body Art" durch Einsatz des eigenen Körpers. Farbe als bewusstes Stilmittel verwenden Lourdes Grobet, die Teile der Landschaft einfärbt, Melanie Smith, die billige Alltagsprodukte aus Plastik zu Farborchestrierungen arrangiert, und Claudia Fernández, die aus bunten Logos und Ornamenten der Großstadt abstrakte Tableaus konstruiert. Kitschige Buntheit kennzeichnet die Welt der "Reichen und Berühmten" von Daniela Rossell mit Mexikos Oberschichtdamen in ihren Wohnpalästen und die Aufnahmen von Ruben Ortiz Torres über den *American Way of Life* beiderseits der Grenze.

Produktion und Rezeption der Fotografie erhielten in Mexiko entscheidende Impulse durch das erste "Coloquio Latinoamericano de Fotografía" im Jahre 1978. Organisiert wurde es von dem im Jahr zuvor gegründeten *Consejo Mexicano de Fotografía*, dessen erster Präsident Pedro Meyer war. Seitdem hat der *Consejo* weitere internationale und nationale Kolloquien veranstaltet, und 1989, als weltweit die 150-jährige Geschichte der Fotografie gefeiert wurde, fanden in Mexiko zahlreiche Ausstellungen statt. Seit 1980 gibt es in Mexiko-Stadt die "Bienal de Fotografía", bei der mehrere Preise zu gewinnen sind, seit 1994 die "Bienal de Fotoperiodismo", die den Preis "Espejo de Luz" vergibt und den Verlag Lente por Lente betreibt, und 2003 fand zum zehnten Mal *FOTOSEPTIEMBRE* statt, das heißt der Monat September steht jährlich landesweit im Zentrum der Fotografie.

8. Neomexicanismo – Postmoderne zwischen Ironie und Nostalgie

Seit der blutigen Niederschlagung der politischen Opposition im Vorfeld der Olympischen Spiele von 1968 war die Kunstszene in eine Krise geraten, die die siebziger Jahre überschattete. Die kritischen, kämpferischen Potenzen der mexikanischen Kunst, die in antifaschistischen Zeiten einen Höhepunkt erlebt hatten, erfuhren neue Impulse. Konzeptuelle Tendenzen führten zu einem verstärktem Arbeiten in Gruppen und zu verschiedenen Formen der Straßenkunst, der experimentellen und intermediären Künste (u.a. *Grupo Proceso Pentágono*; *Grupo Suma*; *Grupo Tetraedo*; *Taller de Arte e Ideología*; *No Grupo*). Die achtziger Jahre, bestimmt durch ökonomische Krisen und Naturkatastrophen (das Erdbeben von 1985 in Mexiko-Stadt), brachten

eine wachsende Selbstbesinnung der Künstler auf die eigenen kulturellen Traditionen fern ideologischer Einfärbung sowie einen allgemeinen kreativen Aufbruch mit sich.

Der ungezügelte Imaginationsfluss der eigenen Gefühle und Träume, das Expressive und Subjektive drängten in den Vordergrund und führten zu einem Erstarken der Malerei – wie auch in anderen Teilen der Welt. In Mexiko bildete sich ein vom Kunstmarkt geförderter Trend heraus, der als “neo-mexicanismo” bezeichnet wurde und durch (Wander-)Ausstellungen, u.a. in den USA, große Verbreitung fand. Die Suche nach den Wurzeln erfolgte in selbstironischer, spielerisch subjektiver Form unter Einbeziehung von Elementen der Chicano-Kultur im Süden der USA. Alberto Ruy-Sánchez sprach von einem “fundamentalismo fantástico” und spielte damit auf die Rückkehr zu den rituellen Quellen der Kunst an. Zu den Vätern dieser Bewegung zählen die Maler Alfredo Castañeda, ein mystischer Realist aus der Ära der Abstraktion, und Enrique Guzmán (1952-1986), der als einer der ersten postmodernen Künstler Kitsch in ironischer Form in seine Bilder einbezog.

Profane und religiöse Volkskunst, die Ikonographie von Kirche und Massenmedien bildeten den Fundus, die Requisiten, in deren Verkleidung sowohl eigene Befindlichkeit als auch soziale Zustände kommentiert, persifliert und konterkariert wurden. Man zitierte die Kunst des mexikanischen Barock und des 19. Jahrhunderts ebenso wie die nachrevolutionäre Malerei im Windschatten des *muralismo*. Besonders Frida Kahlo rückte mit ihrer radikalen künstlerischen Selbstbefragung ins Zentrum der Aufmerksamkeit, etwa bei Nahum B. Zenil und Julio Galán, die sich mit ihrem homosexuellen Ego auseinandersetzen – einem in Mexiko bisher tabuisierten Thema. In fast allen Bildern von Zenil tritt er selbst in stoisch-märtyrerhafter Pose auf, sein Leiden in symbolisch-verschlüsselter Form erscheint in freudlos-grotesker Atmosphäre, enthält aber auch poetisch-humorvolle Elemente (Abb. 10). Galáns Selbstdarstellungen sind rätselhafter, beunruhigender, versteckter; er sieht sich als femininen Jüngling im bizarren Verkleidungsspiel.

Auf der Suche nach dem Weiblichen bedienen sich Künstlerinnen wie Mónica Castillo, Dulce María Núñez und Georgina Quintana Elementen traditioneller Ikonographie aus Religion und Kunstgeschichte unterschiedlicher Provenienz, Rocio Maldonado zum Beispiel setzt sich mit der Darstellung der Heiligen Teresa von Bernini auseinander. Die enge Beziehung zwischen religiöser Symbolik und Erotik, Begehren und Enthaltsamkeit, Triebunterdrückung und kompensatorischer Phantasie bestimmt auch das von

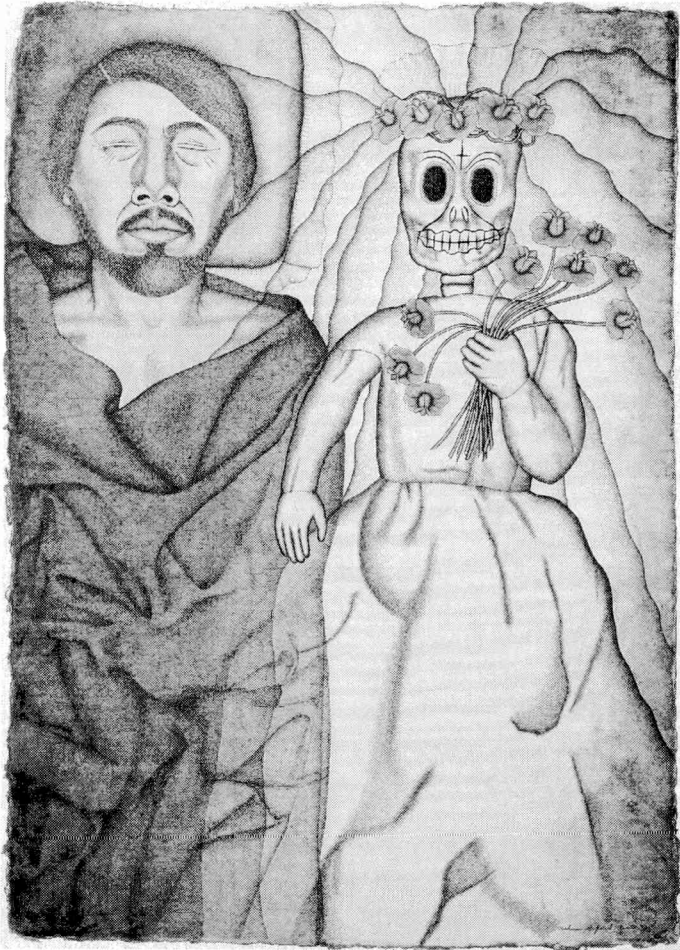


Abb. 10: Nahum Zenil, Soñando (Träumend) (1992); Mischtechnik auf Papier, Sammlung Enrique Guerrero, Mexiko-Stadt.

Ästhetik der Massenmedien beeinflusste Werk von Javier de la Garza. Im Gemälde "Die Erscheinung der Papaya" vereint er auf kitschig-ironische Weise das Thema der Marienerscheinung mit nationaler Symbolik. Alejandro Colunga schuf eine bizarre Welt aus Zirkus und Kirche und Ismael Vargas delirierende Muster aus Vögeln, Masken oder volkstümlichen Puppen aus Pappmaché.

Neben den eklektischen neofigurativen entwickelten sich auch stärker expressive bis abstrahierende Tendenzen in der Malerei. Zu deren Vertretern zählen zum Beispiel Sergio Hernández mit mythisch aufgeladenen Landschaften voller Fabelwesen und Gabriel Macotella, der urbanes Chaos in prismatisch aufgebrochener Rhythmik aufscheinen lässt. Auch die Gebrüder Castro Leñero – Alberto, Francisco, José und Miguel – bewegen sich in ganz unterschiedlicher Ausprägung auf dem weiten Feld zwischen primitiv-zeichenhafter und räumlich-strukturierter Farbgestaltung. Die aus dem *Informel* der Nachkriegszeit hervorgegangenen Künstler wie Guillermo Zapfe, Luis López Loza, Irma Palacios und Juan Manuel de la Rosa finden ihre Fortsetzung bei jüngeren Malern wie Miguel Ángel Alamila, Beatriz Ezban, Alfonso Mena Pacheco und Ilse Gradwohl.

9. Kunst auf Wegen der Globalisierung

Die Kommerzialisierung des Neomexikanismus löste in den neunziger Jahren – einer Dekade ökonomischer und politischer Krisen, an deren Ende die Alleinherrschaft der (pseudo-)revolutionären Einheitspartei gebrochen wurde – eine Gegenbewegung aus, die zu neuen, hybriden Formen der Kunst führte. Skulptur, Malerei, Zeichnung und Fotografie, Video, Performance und Installation kamen einzeln oder im Verbund zum Einsatz und reflektierten gesellschaftliche Probleme. Die neuen Ausdrucksformen und interdisziplinären Aktionen entwickelten sich teilweise fern der traditionellen Galerienlandschaft in selbst verwalteten Lokalitäten (z.B. La Panadería, 1994 von den Künstlern Miguel Calderón und Yoshua Okon gegründet – 2002 aufgelöst), leerstehenden Gebäuden oder im Straßenraum und betrieben bisweilen eine Mimikry an Alltagsritualen und Geschäftspraktiken, so dass sie von diesen kaum noch unterscheidbar sind. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte der aus Polen stammende Multimediakünstler Marcos Kurtycz (1934-1996), der sich in Performances und ephemeren Kunstaktionen, die zum Teil in Video festgehalten wurden, mit dem Verhältnis Mensch und Maschine, Kunst und Leben auseinander setzte.

Auch die Probleme um die 3.000 km lange *linea* zwischen Mexiko und den USA, die Süden und Norden, Arm und Reich, Peripherie und Zentrum trennt, sowie die Rolle der Chicanos gewannen für die Kultur an Bedeutung. Das mythische Aztlán im Südwesten der USA (der einstige Norden Neuspaniens und Mexikos), schon seit den sechziger Jahren von Chicano-Künstlern als spirituelle Region und ästhetischer Impuls wiederbelebt, bot Anlass zu einer anhaltenden Reflexion mexikanischer Traditionen, und die Grenzprob-

ematik ist auch bei vielen Künstlern in Mexiko selbst zu einem Thema geworden. Der in Los Angeles lebende Multimediakünstler Rubén Ortiz Torres entwickelte eine Art ironischen “pop fronterizo” und brachte die Vermischung der Kulturen in seinem Video “Borderlandia/Fronterilandia” zum Ausdruck (Abb. 11). Die jährlich parallel in San Diego im US-amerikanischen Kalifornien und in Tijuana/Baja California stattfindende internationale und intermediäre, von über 25 Institutionen unterstützte Kunstaussstellung “inSITE” (bisher 1992, 1994, 1997 und 2000) hat sich zu einem wichtigen Forum und Laboratorium für kontextbezogene Kunst entwickelt.



Abb. 11: Rubén Ortiz Torres, Dios de la guerra (Kriegsgott Hollywood) (1991); Farbfotografie.

Einen Überblick über die zeitgenössische mexikanische Kunst gab um die Jahrhundertwende eine Reihe thematischer Gruppenausstellungen. Die erste fand 1997 im Museo de Arte Carrillo Gil unter dem Titel “Las transgresiones al cuerpo” statt und stand im Zeichen des menschlichen Körpers und seiner Rolle in der Gegenwart angesichts totaler Medialisierung und medizinisch-technischer Manipulation (eine Ausstellung des Museo Nacional de Arte im folgenden Jahr weitete die Betrachtung auf die gesamte mexikanische Kunstgeschichte aus). Typisch für das Thema ist die Gruppe

SEMEFO, die sich auf der Basis gerichtsmedizinischer Objekte mit dem toten Körper auseinander setzte – eines ihres Mitglieder, Teresa Margolles, erklärte z.B. die gepiercte Zunge eines Drogenopfers zum Kunstobjekt (Abb. 12). Vielfach standen die Auswirkungen von Gewalt und Krankheiten im Zentrum der Arbeiten. Die zweite Ausstellung nannte sich “Ubicaciones”, wurde 2001 im Museo Universitario de Ciencias y Arte gezeigt und handelte von Krise und Bedeutungsverlust der Kartographierung menschlichen Wissens. Formeln, Modelle, Pläne und Karten aus Geographie, Medizin, Kybernetik und anderen Wissenschaften wurden zitiert, dekonstruiert und in subjektiver Projektion radikal hinterfragt.

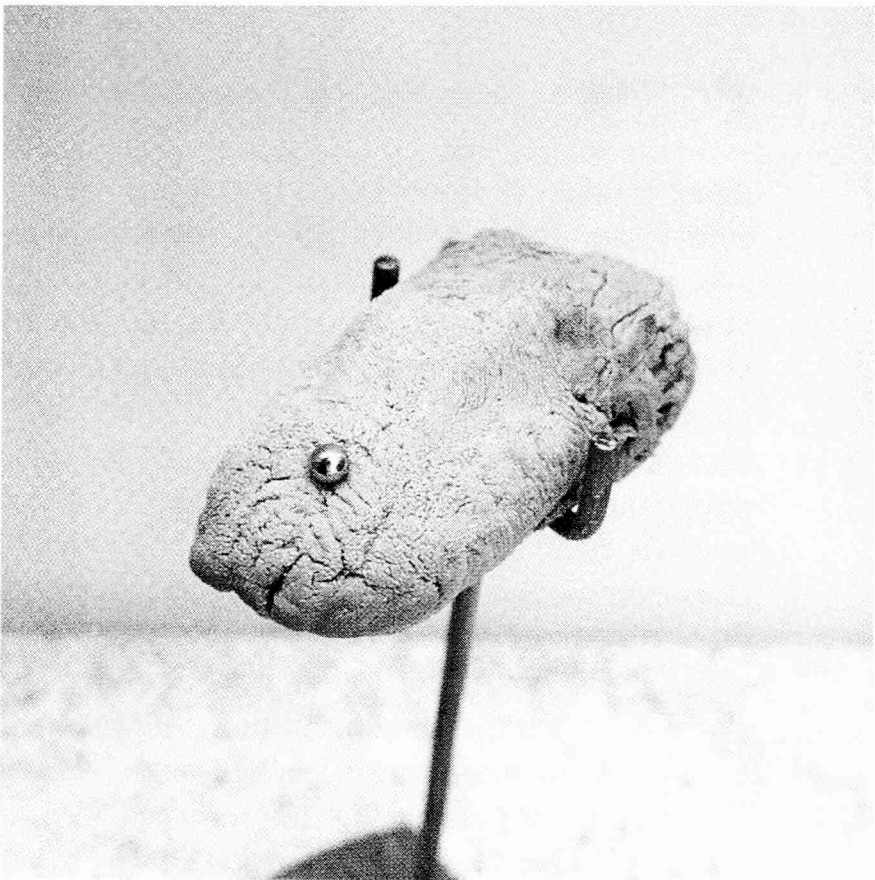


Abb. 12: Teresa Margolles, *Lengua (Zunge)* (2000); präparierte menschliche Zunge.

Die neunziger Jahre stehen, nach dem Wegfall der Ost-West-Spaltung, im Zeichen der Globalisierung. Das hat im Bereich der Kunst zu einer Zunahme internationaler Großausstellungen wie zum Beispiel Biennalen geführt, die einzelne Künstler in *global players* verwandelte. Dies trifft paradigmatisch auf Gabriel Orozco zu, den Sohn des Siqueiros-Schülers und vehementen Verfechters der Wandmalerei, Mario Orozco Rivera. Als Kunstmomade hat er in verschiedenen Ländern gelebt, an internationalen Biennalen teilgenommen und Einzelausstellungen in renommierten Kunstinstitutionen durchgeführt. In der Tradition von Duchamp geht er meist von gefundenen Objekten und Situationen aus, die er in Objekten und Fotografien spielerisch-lakonisch in neue Zusammenhänge stellt. Um die Jahrtausendwende rückte auch die Kunstszene Mexikos außerhalb des Landes ins Zentrum der Aufmerksamkeit, was das Beispiel des MEXartes-Festivals 2002 in Berlin belegt. Zwei Ausstellungen, die wohl endgültig das exotisch-nationale Mexikobild früherer Ausstellungen in Deutschland ins Wanken brachten, gaben Aufschluss über Themen und Trends der Zeit: "Zebra Crossing" im Haus der Kulturen der Welt und "Mexico City. Über die Wechselkurse von Körpern und Werten" in den Kunst-Werken Berlin.

In beiden Ausstellungen bildet urbaner Raum den Ausgangspunkt künstlerischer Untersuchung, vor allem Mexiko-Stadt selbst, eine der bevölkerungs- und flächengrößten Megalopolen der Welt, von sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Problemen geschüttelt, gewaltdurchsetzt, chaotisch, unübersichtlich. Die Künstler betreiben eine Art Archäologie der gesellschaftlichen Codes und Diskurse, durchkreuzen, hinterfragen, persiflieren und definieren sie neu. Sie bedienen sich unterschiedlicher Aneignungsmethoden und Medien, meist Fotografie, Video und Objektkunst. Auf wachsende Alltagskriminalität und Armut verweisen die Arbeiten des aus Belgien stammenden Francis Alÿs, der in Fotoserien schlafende Bettler und streunende Hunde zeigt und in einem Video den (gespielten) Kauf einer Pistole und offenen Gang mit ihr durch die Stadt bis zur späten (und echten) Verhaftung durch die Polizei dokumentiert. Gewalt in ihrer brutalen Form zeigt sich im Video von Ivan Edeza, das auf authentischem Filmmaterial über eine Menschenjagd auf Eingeborene basiert, in ihrer sublimen Form bei dem aus Madrid stammenden Santiago Sierra, der in Performances mit realen Betroffenen den (Un-)Wert der Ware Arbeitskraft in sarkastischer Metaphorik bloßlegt. Mit Körper und Tod, Eitelkeit und Einsamkeit setzt sich Teresa Margolles (Mitglied von SEMEFO) auseinander, die aus dem bei Schönheitsoperationen abgesaugten Fett eine Art abstraktes Wandfresko herstellt

oder einen Raum mit der verdunstenden Flüssigkeit zum Waschen von Leichnamen erfüllt. Sie erzeugt eine ähnliche Orientierungslosigkeit, wie sie sich aus den großflächigen Videoprojektionen von Melanie Smith ergibt, in denen die endlosen, tristen und durch Smog ergrauten Außenbezirke der Hauptstadt aus der Sicht eines Polizeihubschraubers langsam vorbeiziehen. Die Kunst kämpft darum, sich nicht in die Realität zu verlieren.

Literaturverzeichnis

Bücher

- Cardoza y Aragón, Luis (1965): *Mexikanische Malerei von heute*. Prag: Artia Verlag.
- Charlot, Jean (1963): *The Mexican Mural Renaissance 1920-25*. New Haven/London: Yale University Press (Nachdruck New York: Hacker Art Books 1979).
- Covantes, Hugo (1982): *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981*. México, D.F.: Eigenverlag.
- Debroise, Olivier (1994a): *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Ediciones Océano.
- (1994b): *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Emerich, Luis Carlos (1989): *Figuraciones y desfiguraciones de los 80s. Pintura mexicana joven*. México, D.F.: Editorial Diana.
- Goldman, Shifra M. (1981): *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Austin/London: University of Texas Press (mexikan. Ausg. 1989).
- Haufe, Hans (1978): *Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts*. Berlin (West): Colloquium Verlag.
- Herrera, Hayden (1992, ²2002): *Frida Kahlo. Die Gemälde*. München u.a.: Schirmer/Mosel.
- Hurlburt, Laurance P. (1989): *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Jähn, Hannes (Hrsg.) (1976): *The Works of / Das Werk von José Guadalupe Posada*. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins.
- Kassner, Lily (1983, ²1997): *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2 Bde.).
- Kettenmann, Andrea (1992): *Frida Kahlo 1907-1954. Leid und Leidenschaft*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- (1997): *Diego Rivera 1886-1957. Ein revolutionärer Geist in der Kunst der Moderne*. Köln u.a.: Benedikt Taschen Verlag.
- La guía. Artes de México. Museos, galerías y otros espacios del arte* (1995, ²2000). México, D.F.: Arte de México y del Mundo (auch engl. Ausg.).
- La pintura mural de la revolución mexicana* (²1967). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Manrique, Jorge Alberto et al. (1977): *El geometrismo mexicano*. México, D.F.: UNAM.

- Meyer, Hannes (Hrsg.) (1949): *TGP México. El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva*. México, D.F.: La Estampa Mexicana.
- Münzberg, Olav/Nungesser, Michael (1984): *Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren. Vom Schöpfungsmythos zur revolutionären Dreieinigkeit*. Berlin (West): Edition Richard Seitz.
- O'Gorman, Edmundo et al. (1971): *Cuarenta siglos de plástica mexicana. III Arte moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Editorial Herrero.
- Prignitz, Helga (1981): *TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*. Berlin (West): Verlag Richard Seitz (mexikan. Ausg. 1992).
- Rochfort, Desmond (1993): *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. London: Laurence King Publishing.
- Rodríguez, Antonio (1967): *Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1969, ²1983): *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México, D.F.: UNAM.
- Suárez, Orlando S. (1972): *Inventario del muralismo mexicano (Siglo VII a. de C./1968)*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tibol, Raquel (1970): *Mexikanische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Die Kunst Mexikos. Dritter Band)*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Ausstellungskataloge

- 1974: *Die Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit*. Berlin (West): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- 1980: *Siete portafolios mexicanos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural [Wander-Ausstellung von sieben Fotografen].
- 1981: Baqué, Egbert/Spreitz, Heinz (Hrsg.): *José Clemente Orozco 1883-1949*. Berlin (West): Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch.
- 1982: *Frida Kahlo und Tina Modotti*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.
- *Wandbild Mexico*. Berlin: Frölich & Kaufmann.
- 1985: *¡Tierra y Libertad! Photographs of Mexico 1900-1935 from the Casasola Archive*. Oxford: Museum of Modern Art.
- 1987: Münzberg, Olav/Nungesser, Michael (Hrsg.): *Diego Rivera 1886-1957 Retrospektive*. Berlin (West): Dietrich Reimer Verlag.
- 1988: Billeter, Erika (Hrsg.): *Imagen de México. Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle und Kulturgesellschaft Frankfurt.
- 1989: *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*. México, D.F.: Museo de Arte Moderno.
- 1990: *Rufino Tamayo*. Berlin: Staatliche Kunsthalle Berlin.
- *Nuevos momentos del arte mexicano / New Moments in Mexican Art (Parallel Project)*. México/New York, Madrid: Turner Libros.
- 1991: *Memoria del Tiempo. ZeitErinnerung. 150 Jahre Fotografie in Mexiko*. Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen/Edition Hentrich.

- 1992: Weiermair, Peter (Hrsg.): *Aktuelle Kunst aus Mexiko*. Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein.
- *México hoy*. Madrid: Casa de América.
- *Mathias Goeritz 1915-1990. El Eco. Bilder, Skulpturen, Modelle*. Berlin: Akademie der Künste.
- 1993: *Photographie / Fotografía México 1920-1992*. Brüssel u.a. (Europalia 93).
- 1995: *Der Palast der Schönen Künste Mexiko. Nationales Architekturmonument und Kulturzentrum des Landes*. Fotografie: Mark Mogilner. Text: Michael Nungesser. Potsdam: Altes Rathaus.
- Billeter, Erika (Hrsg.): *Bilder und Visionen. Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*. Künzelsau: Museum Würth.
- Harten, Jürgen (Hrsg.): *Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros, Band I. Katalog, Band II. Essays/Dokumentation*. Köln: DuMont Buchverlag.
- 1997: Soler, Jaime (Hrsg.): *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, D.F. Museo Nacional de Arte.
- 1998: *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González.
- *Ein Jahrhundert mexikanische Graphik. Aus dem Museo Nacional de la Estampa, Mexiko-Stadt*. Reutlingen: Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen/Städtische Galerie in der Stiftung.
- 2002: *Taller de Gráfica Popular. Plakate und Flugblätter zu Arbeiterbewegung und Gewerkschaften in Mexiko 1937-1986* (MEXartes-berlin.de). Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut PK/ Staatsbibliothek.
- *Zebra Crossing. Arte contemporáneo de México – Zeitgenössische Kunst aus Mexiko* (MEXartes-berlin.de). Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Biesenbach, Klaus (Hrsg.): *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* (MEXartes-berlin.de). New York: P.S. 1 Contemporary Art Center/Berlin: Kunst-Werke Berlin/México, D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil.

Internet

<http://www.universes-in-universe.de/america/mex/index.htm>

<http://www.arte-mexico.com>